

Mitología y alegoría al servicio de la monarquía hispánica

Rosa López Torrijos

Cuando hablamos de cuadros de historia pensamos siempre en pinturas que representen hechos acontecidos realmente y referentes a una persona, un grupo o un país. Hechos de los que aparecen en los libros de historia o de los que se han transmitido tradicionalmente como ciertos. Tanto en uno como en otro caso se pretende que los hechos sean inmortales y como tales se transmiten en imágenes que se encargan de demostrar tal condición.

Pero hay otras historias que se refieren a personajes ya inmortales de por sí y que por tanto no necesitan tal demostración.

Las primeras afectan a los hombres, las segundas a los dioses, y la verdad es que tanto unas como otras pueden llamarse historias inmortales, ya que muchas de ellas –en realidad todas las que conocemos– han conseguido efectivamente, y por ahora, la inmortalidad.

Tanto unas como otras cuentan con sus propias fuentes, que justifican su historicidad, y con sus relatos, que han servido para recordar los hechos. Y con unas y con otros se han construido unas imágenes que han sido y son el vehículo más fácil y rápido de transmisión.

Sin embargo, hay otro tipo de historias con igual aspiración a la inmortalidad, que participan a la vez de la historia humana y divina, que utilizan las fuentes de ambas, cuyos relatos sin embargo son complicados y necesitan de una interpretación, y que se transmiten por imágenes de algo invisible, como los dioses, aplicado a algo visible, como los hombres.

Se trata de una historia antigua e inmortal como las anteriores, aunque por ahora la inmortalidad afecte más a sus imágenes

que a sus hechos. Al usar a los dioses utiliza la mitología, y al aplicarse a los humanos se convierte en alegoría.

De estas historias, compuestas de mitología y de alegoría, vamos a tratar, y como no se refieren a un solo rey ni a un solo país, sino a una monarquía de distintos reinos, las trataremos como mitología y alegoría al servicio de la monarquía hispánica.

El conjunto del Prado más importante para nuestro tema es el techo del Casón del Buen Retiro, dedicado todo él a la gloria de la monarquía.

El techo ha sido ya estudiado en su conjunto, analizando imágenes particulares y significado general,¹ por lo que aquí vamos a seleccionar una de sus alegorías para ver cómo está formada de una larga tradición de fuentes, relatos e imágenes que finalmente darán lugar a lo representado en el Casón.

Elegiremos de todo el conjunto la parte más representativa: las figuras que componen la monarquía hispánica.

En realidad, podríamos decir que se trata de rastrear la historia de una alegoría de gran envergadura, formada a base de incorporar y transformar elementos mitológicos, históricos e iconográficos utilizados anteriormente en obras muy diversas.

Con ello entenderemos cómo se construye la imagen alegórica, y por tanto complicada, de una historia inmortal, en cuya construcción participaron políticos, eruditos y artistas que no se conocieron, pero que formaron parte de una misma tradición cultural y tuvieron que servir a una misma intención: demostrar la grandeza de una monarquía.

Como hemos dicho más arriba, toda la pintura del techo del Casón está dedicada a la gloria de la monarquía hispánica, pero es en su parte central donde se condensan las alegorías más importantes; comenzando por la figura femenina que encarna a la monarquía propiamente dicha y que preside uno de los testers, y siguiendo todo el eje central de techo: el águila que vuela con la corona de laurel, la gran esfera celeste que sustenta a los dioses y que es sustentada a su

1. Véase Rosa López Torrijos, *La alegoría del Toison en el techo de Lucas Jordán*, Madrid, Museo del Prado, 1985. En este estudio quedaron algunos grupos por explicar, y lógicamente está abierto a posteriores ampliaciones o rectificaciones, algo a lo que nosotros contribuimos ahora.

vez por la corona que engloba los diferentes reinos de la monarquía, rodeados éstos por el gran collar de la orden del toisón, que representa específicamente a la monarquía austríaca y cuyo origen se evoca finalmente en el otro testero, ahora excluido de nuestro interés.

Hemos de recordar la fecha de realización de la obra, 1697, período final del reinado de Carlos II, rey enfermo y ya sin esperanzas de herederos directos, cuyos derechos dinásticos se disputaban fundamentalmente Borbones y Habsburgos. Ese mismo año se firmaba la paz de Rijswijk, condicionada por este contexto sucesorio, y tres años después de la terminación de la obra sería un monarca francés el que ocuparía el trono español, haciéndose cargo de la monarquía hispánica iniciada ya su liquidación.

En este contexto se inscribe la pintura que canta las glorias de la monarquía hispánica regida por la Casa de Austria.

Como es bien sabido y hemos de repetir continuamente, el Hércules de la mitología clásica fue un personaje relacionado con España en algunos de sus relatos más antiguos y representativos; por citar dos de los más conocidos: la captura de las vacas del tirano Gerión que habitaba en Tartesos, para lo cual hubo de matarle y en cuyo reino dejó como recuerdo unas columnas que recibirían después el nombre del héroe, y la recolección de las manzanas del jardín de las Hespérides, igualmente situado en el extremo occidental del Mediterráneo y para lo cual hubo de ayudarle Atlas, a quien sustituyó Hércules como sustentador del cielo mientras le conseguía los frutos deseados.

De estos episodios narrados en los más famosos textos de la mitología clásica (entre otros, Apolodoro, Eurípides, Sófocles, Virgilio y Ovidio)² saldrán, con otras muchas variaciones y transformaciones, los textos medievales españoles sobre Hércules y la historia de España que incorporan al héroe como personaje «histórico» del reino y le dotan de nuevas atribuciones y relatos (obras de Jiménez de Rada y Alfonso X, entre otras).³

2. Sobre las fuentes específicas de estos relatos puede verse Antonio Ruiz de Elvira, *Mitología Clásica*, Madrid, 1975, y en general Rosa López Torrijos, *La mitología en la pintura española del Siglo de Oro*, Madrid, 1985.

3. También puede verse un resumen en mi obra citada en la nota anterior (con bibliografía correspondiente).

Pero cuando realmente triunfa Hércules en su relación con España es en el reinado de Carlos V, quien recoge la tradición borgoñona de Hércules como fundador de la dinastía.

Esto vino subrayado por la elección de la divisa de Carlos V —las columnas con el famoso *plus ultra*— inventada en Flandes dentro del contexto humanista europeo, pero que al estar ligada a una de las hazañas del héroe en España, hizo que ésta se identificase pronto con ella transformándola poco después en el *non plus ultra* más famoso aún.⁴

Hércules, el héroe dotado de la mayor fuerza física y moral de toda la mitología, vino pues a caracterizar a Carlos, heredero de una monarquía cuya extensión comenzaba entonces a ser ilimitada y acabó abarcando todo el orbe, y cuya redondez demostró experimentalmente, como primicia, la expedición española de Magallanes. Su hijo Felipe consiguió efectivamente extender sus posesiones de manera que en ellas nunca se ponía el sol.

De esta forma, al simbolismo general de la esfera como totalidad se pudo añadir en el siglo XVI y para España la alegoría de la extensión física y el poder de su monarquía.

Esto explica que las figuras de Hércules y Atlas sosteniendo o intercambiando la esfera pasasen a simbolizar el peso de la monarquía y su traspaso al heredero, primero, y al válido después.

Aunque debemos recordar que esta imagen fue muy utilizada por todo el humanismo europeo, en cuyo contexto surgió la divisa carolina, hemos de constatar que la esfera sostenida por Hércules o por Atlas ocupó desde entonces el primer puesto en la iconografía real española y apareció siempre en conmemoraciones públicas o privadas.

Una primera imagen aparece en monedas y medallas simbolizando el traspaso de la corona española del emperador a su hijo (como ejemplo puede servir la medalla de 1557 hecha por Juan Pablo Poggin). Y desde entonces no faltará en las celebraciones de la monarquía.

4. Sobre esto véanse los clásicos estudios de Earl E. Rosenthal, «Plus Ultra, Non Plus Ultra, and the columnar device of emperor Charles V», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 34 (1971), pp. 204-228, y «The invention of the columnar device of emperor Charles V at the court Burgundy in Flanders in 1516», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 36 (1973), pp. 198-230.

Para seguir la trayectoria de esta imagen recordemos algunos ejemplos.

En 1599, en uno de los arcos levantados para recibir a Margarita de Austria en Madrid, aparece Hércules como atlante bajo la figura del marqués de Denia, valido del rey, que sostiene medio mundo a sus espaldas, mientras a su lado puede verse al rey con otro medio mundo a sus pies.⁵

En 1633, en Milán, en los arcos levantados para el recibimiento del infante don Fernando de Austria, hermano de Felipe IV, aparece Hércules sosteniendo el globo celeste con el letrero «Nec titubavit signifer», «aludiendo a la fábula de los antiguos que fingen que queriendo resollar Atlante de la carga del cielo, que sustentaba, la puso sobre las espaldas de Hércules, el cual sin mucho trabajar lo sustentó francamente, queriendo significar que quando nuestro gran Monarca Atlante (en cuyo apoyo descansa el mundo) tuviese tal vez necesidad de aliviarse por algun tiempo, no le faltara su Hércules Fernando».⁶ Aquí aparecían también imágenes relativas al vellocino de oro y alguna otra incluida igualmente en el Casón, como la que representa «un águila con rayo que significaba la lucha de Júpiter con los gigantes aludiendo a la potencia austríaca para derribar a los rebeldes y sediciosos».⁷

En 1649, en el arco de África, levantado en Madrid para la entrada de Mariana de Austria, aparecía el monte Atlante con una esfera sobre los hombros, y a su derecha Alcides con el rostro de Felipe IV, que recibía el peso del orbe que Atlas le pasaba, mientras la reina aparecía a su lado, indicando la inscripción correspondiente, que el rey sustentaba la monarquía representada por el globo y como ayuda contaba con la dulce compañía de Mariana.⁸

5. Eloy Benito Ruano, «Recepción madrileña de la Reina Margarita de Austria», *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, 1966, p. 92, y López Torrijos, *La mitología...*, opus cit., p. 151.

6. Diego Aedo y Gallart, *Viage sucesos y guerras del Infante Cardenal Don Fernando de Austria*, Madrid, 1637, p. 43.

7. *Ibidem*, p. 43. Recuérdesse la gigantomaquia representada también en el techo del Casón.

8. Lorenzo Ramírez de Prado, *Noticia del Recibimiento i Entrada de la Reyna nuestra Señora Doña Maria-Ana de Austria en la muy noble i leal coronada villa de Madrid*, Madrid, 1650, p. 56, y López Torrijos, *La mitología...*, opus cit., pp. 154-155.

Imagen que inspiró la realizada en 1680 (Atlas y reina), en la lonja de San Felipe de Madrid, para el recibimiento de María Luisa de Orleans.⁹

Otras veces, la esfera pasa a simbolizar más claramente a la monarquía hispánica, representando en ella los retratos de sus reyes, que, en este caso, son sostenidos por la fuerza de Hércules. De ejemplo nos puede servir el dibujo de Herrera el Mozo, de 1668 (Viena, Galería Albertina), que nos muestra a Hércules sosteniendo la esfera con los retratos de Carlos II y de su madre.¹⁰

En otros ejemplos, más próximos en el tiempo a la pintura del Casón, comienza a suprimirse la imagen del Hércules o Atlante, manteniendo la esfera el simbolismo de la monarquía, por ejemplo en el adorno del Consejo Real de las Indias, para la entrada en Madrid de Mariana de Neoburg, en 1690, que ofrecía en su parte superior «un Globo; sobre él una Aguila elevada y [a]sidas del Globo las quatro Partes del Mundo, y después los Retratos de los Reyes nuestros Señores».¹¹

En otras ocasiones la esfera simboliza algunos de los valores con los que se identifica la monarquía española, y en este caso es sostenida por los propios reyes o por la personificación de algunos de sus reinos, que toman el papel pero no la figura de los personajes mitológicos.

La primera imagen con este significado puede ser la de Carlos V y su hijo, levantando las espadas y sosteniendo el globo terráqueo, como grupo que coronaba uno de los arcos levantados en Amberes en 1546 con motivo del recibimiento del príncipe Felipe a la ciudad flamenca.¹²

9. Teresa Zapata Fernández de La Hoz, *La entrada en la Corte de María Luisa de Orleans. Arte y Fiesta en el Madrid de Carlos II*, Madrid, 2000, pp. 149-150.

10. López Torrijos, *La mitología...*, opus cit., p. 185, donde se pone en relación con el modelo de Carracci en el camerino Farnese de Roma, y Rosa López Torrijos, «Teatro y pintura en la época de Calderón», *Goya*, 2002, donde se relaciona también con el teatro español.

11. Lucas Antonio de Bedmar y Baldivia, *La Real entrada en esta Corte, y magnífico triunfo de la Reyna nuestra señora Doña Maria-Ana Sophia de Babiera y Neoburg*, Madrid, 1690.

12. Juan Calvete de Estrella, *El felicissimo viaje del Principe don Phelippe [...] desde España à [...] Alemaña*, Amberes, 1552.

Igualmente, en 1619, en el arco de los Orífices y Lapidarios, levantado para recibir a Felipe III en Lisboa, aparece como remate la Fe apoyada en un globo terrestre que sostienen Castilla y Portugal y cuya leyenda dice: «Soy la Fe que estoy sobre el mundo sostenido por Portugal y Castilla mis alcides i atlas».¹³

Y del primer ejemplo surge probablemente la imagen de los reyes San Fernando y San Luis sosteniendo a la Iglesia (esfera con corona) en la entrada de María Luisa de Orleans en Madrid, en 1680, como podemos ver todavía en el dibujo de Claudio Coello conservado en la Biblioteca Nacional de Madrid.¹⁴

Si podemos comprobar fácilmente la presencia de esta alegoría de la monarquía española en las obras realizadas para la Casa de Austria, también es fácil constatar que junto a ella suele estar otra alegoría de los reinos que la componen.

En este último caso, la imagen representativa comenzó, como era lógico, por los tradicionales escudos que los identifican, tal y como siguen apareciendo en el mismo siglo XVII, en el techo del Salón de Reinos del Buen Retiro, por ejemplo. Pero también en estos años proliferan en las obras efímeras las personificaciones de los reinos, bien formando parte de alegorías mayores, como las partes del mundo, bien apareciendo en «galerías de reinos», es decir, como sucesión de imágenes de los diferentes territorios que componen la monarquía hispánica.

Para el primer caso nos puede servir de ejemplo la entrada de Mariana de Austria en Madrid (1649), en la que los distintos reinos de la monarquía se hacían presentes en sus continentes correspondientes; así, en el arco de Europa estaba «el Gran Cuerpo de España [...] con todos los reinos que le organizan» y también los terri-

13. Juan Bautista Lavaña, *Viage de la Catholica Real Megestad del Rei D. Filipe III N.S. al reino de Portugal*, Madrid, 1622, f. 48r.

14. Teresa Zapata Fernández de La Hoz, «Un dibujo de Claudio Coello para la entrada pública de la reina María Luisa de Orleans (1680). El arco del Prado», *Archivo Español de Arte*, 63 (1990), pp. 474-484. No obstante, este simbolismo no está muy claro, como demuestra otro de los documentos de *La entrada*, que recoge más tarde la misma autora en «Alegorías, historias, fábulas y símbolos en los jeroglíficos de la entrada de Felipe V en la Corte, pervivencia de la iconografía de los Austrias», en *España festejante. El siglo XVIII*, Málaga, 2000, pp. 102-103.



torios italianos y los Países Bajos, Borgoña y «demás estados hereditarios», y en los arcos de África, Asia y América las posesiones correspondientes.¹⁵

Para el segundo caso nos servirá la galería de reinos que aparece, por ejemplo, en el recibimiento de Madrid a María Luisa de Orleans, en 1680, obra que podemos conocer hoy gracias a los dibujos y grabados conservados.¹⁶ Por ellos vemos que cada reino estaba representado por una figura femenina que ofrecía a la reina su escudo y su corona.¹⁷

Aunque los ejemplos podrían multiplicarse fácilmente examinando con cuidado todo tipo de decoraciones efímeras, creemos que estos testimonios bastan para comprender la evolución de una imagen y una idea que, partiendo de un personaje y un relato mitológico (Hércules y sus trabajos), fue depurando y abstrayendo sus componentes hasta llegar a la compleja alegoría del Casón, donde el cielo y lo divino están sostenidos por la corona de una monarquía pacífica, inmortal y famosa (alegorías en torno a la corona que ahora quedan fuera de nuestro propósito), cuyo dominio es universal,¹⁸ y sus reinos numerosos, personificados e identificados por los escudos de que van vestidos, sumando, en este último caso, la tradición heráldica y la personificación alegórica en una evolución que hemos podido seguir también en ejemplos anteriores.

15. José Pellicer de Tovar, *Alma de la gloria de España: eternidad, magestad, felicidad y esperanza suya, en las reales bodas. Epitalamio*, Madrid, 1600, pp. 43 ss.

16. Rosa López Torrijos, «Grabados y dibujos para la entrada en Madrid de María Luisa de Orleans», *Archivo Español de Arte*, 58 (1985), pp. 239-250, y Zapata Fernández de La Hoz, *La entrada...*, *opus cit.*, pp. 81-91 (estudio ampliado).

17. Esta imagen pervivió por cierto con los Borbones, pues fue utilizada de forma muy similar en el recibimiento que Madrid ofreció a Felipe V en 1701; véase Zapata Fernández de la Hoz, «Alegorías...», *opus cit.*, p. 405.

18. En la imagen actual de la pintura del techo puede verse en el centro de la corona el resplandor del sol y un pequeño globo azul en su interior; esto, que no aparece en otras fotografías anteriores a la penúltima restauración (donde sólo se veía un gran círculo luminoso), podría significar igualmente la gran extensión de la monarquía hispánica, en cuyas posesiones brillan a la vez el sol y la luna, idea similar a la del sol «que nunca se pone en sus tierras»; de esta imagen existen igualmente precedentes, que ahora también quedan fuera de nuestra atención.

Finalmente, para la figura femenina del testero del salón, que personifica a la propia monarquía hispánica, vamos a utilizar otros ejemplos que nos permitan comprobar cómo fuera de la corte se encuentran también imágenes que enriquecerán posteriormente la alegoría pintada en Madrid.

Aunque acostumbremos a revisar, lógicamente, las obras efímeras o permanentes hechas en España, y particularmente en la corte, como contexto más próximo a la realización de un programa relativo a la monarquía, es necesario recordar que las fuentes literarias «modernas», es decir, del Renacimiento en adelante, son mayoritariamente italianas, al igual que los repertorios de imágenes.

En el caso español esto es más de tener en cuenta dada la estrecha relación entre ambos países, la facilidad de comprensión de su lengua para nosotros –como lo demuestran los numerosos textos italianos que aparecen indefectiblemente en las bibliotecas españolas de comitentes, eruditos y artistas– y la presencia constante de obras y artífices italianos en nuestras colecciones y encargos.

Pero además, Italia es la sede de algunos de los reinos de la monarquía hispánica cuyos intereses requieren una representación amplia y constante en el resto de los estados fronterizos. Con todo esto, comprenderemos fácilmente cómo el intercambio de ideas, imágenes, textos e historias fue, en el caso italiano, mucho más rápido y eficaz de lo que habitualmente pensamos.

Y esto es especialmente importante al estudiar las celebraciones públicas, que, como acabamos de ver, son fundamentales para el tema que tratamos.

Hasta ahora, nuestra revisión de obras efímeras italianas suele limitarse a las ciudades del norte, fundamentalmente Milán, y en menor caso Pavía y Génova, no sólo por la estrecha relación política con España, sino, fundamentalmente, por ser ellas el paso obligado de cargos públicos españoles hacia los Países Bajos, y sobre todo de las futuras reinas, madres potenciales de nuestros reyes, que al proceder mayoritariamente de Austria han de seguir este itinerario y ser agasajadas por estos lugares.

No obstante, una revisión más extensa aportaría un material abundantísimo y rico de conclusiones, y esto es especialmente urgente en el caso de las celebraciones españolas en Roma y Nápoles,

revisadas puntualmente por estudiosos italianos, pero con necesidad urgente de sistematización.

Y precisamente en el techo del Casón y en la alegoría de la monarquía española tenemos un ejemplo excepcional que nos permite comprobar cómo las celebraciones españolas en Roma influyeron directamente en la pintura madrileña.

La primera obra que hemos seleccionado es la fiesta celebrada en Roma, en febrero de 1662, con motivo del nacimiento del príncipe Carlos (el futuro Carlos II precisamente).

Los espacios de celebración en la ciudad son los habituales: iglesia de San Giacomo degli Spagnuoli, plaza Navona, y plaza di Spagna, sede del palacio oficial de la representación española.

El comitente, también el habitual, es el embajador de España en Roma, en este caso Luis Guzmán Ponce de León (1658-1662); los realizadores: Giovan Antonio de Rossi, Antonio Giorgetti, Antonio del Grande (que había trabajado precisamente en las obras del palacio de España) y Giovan Francesco Grimaldi, el artista más cotizado entonces para la realización de obras efímeras.

El texto de la descripción de la fiesta se debe a Bartolomeo Lupardi, y el autor de la idea o programa permanece por el momento en el anonimato.¹⁹

Las obras objeto de nuestra atención corresponden a la fachada de la iglesia de San Giacomo degli Spagnuoli, la iglesia nacional de España, como se recordará.

La fachada, como de costumbre, fue cubierta con todo tipo de decoraciones que conformaban «la fachada efímera», de entre las cuales nosotros examinaremos únicamente aquellas que nos interesan para las alegorías del techo del Casón.

En dicha fachada aparecían tantos escudos «cuantas son las provincias y reinos de la monarquía española sujetos o tributarios». ²⁰ Coronando esta obra efímera estaba la escultura de Santia-

19. Todos los datos de éste y del siguiente ejemplo están sacados de Maurizio Fagiolo dell'Arco y Silvia Carandini, *L'effimero barocco. Struttura della festa nella Roma del '600*, vol. I, catálogo, Roma, 1977, cuya selección no hemos podido completar con los textos originales por no haberlos encontrado por el momento.

20. *Ibidem*, p. 198.

go a caballo, que defendía la corona de España sostenida por la Fama, la cual a su vez coronaba con ella a un gran león apoyado sobre un mundo, como su verdadero señor y rey. Entre sus numerosos ornatos aparecía también Hércules matando a la hidra.

En la plaza antistante (Navona) se dispuso un espectáculo de fuegos artificiales que debían quemar una fingida ciudad de Troya, y cuando terminó el incendio de la ciudad, apareció entre sus ruinas, sobre un pedestal, «una estatua de noble y famosísima arquitectura de una Dama sedente sobre un Globo, la cabeza ricamente rodeada de un bello y luminoso resplandor, en su mano derecha sostenía tres cetros dorados, y con la izquierda desplegaba una cartela dentro de la cual estaba escrito OMNIBUS UNUS, a sus pies estaban esparcidas numerosas coronas, y muchos cetros y trofeos; y delante, postrados en el suelo y encadenados, había dos reyes coronados y detrás, por una parte un león y por otra una gran serpiente; representando esta Majestuosa Máquina la Monarquía Católica... y la estatua completa como hemos descrito se conservó en días sucesivos».²¹

El segundo ejemplo seleccionado es tres años posterior, y se trata del aparato y catafalco contruidos en 1665 con ocasión de la muerte de Felipe IV.

Esta vez el lugar de celebración es únicamente la iglesia de San Giacomo, cuya fachada se cubre también con decoraciones que fingen una nueva arquitectura y en cuyo interior se monta el catafalco.

El comitente sigue siendo el embajador, en este caso Pedro de Aragón (1664-1666) y participan, igual que en el caso anterior, los artistas Antonio del Grande y G.F. Grimaldi, añadiéndose además F. Chiari, M. Caffà, L. Moreli, G.A. de Rossi y C. Malatesta para figuras de bulto, y Fabricio Quiari, Micael Angelo Maltese y Pedro del Po, «pintor del embajador», para pintura.

La relación, escrita ahora en español, se debe a A. Pérez de la Rua, y esta vez consta el autor de la idea o programa, «D. Nicolas Antonio, Cavallero del habito de Santiago, Canonico de la Santa Iglesia de Sevilla y Agente del Rey nuestro Señor en esta corte,

21. *Ibidem*, pp. 199-200. El texto está escrito en italiano; la traducción es nuestra.

cuias virtudes honrran nuestra nacion, y sus letras ilustran nuestra España». ²²

El principal artífice fue Antonio del Grande, quien «con singular diligencia procurò con muchos diseños que para el tumulto hiço, encontrar el gusto del Señor D. Pedro».

La fachada fingida de la iglesia contenía una serie de escenas enmarcadas en los espacios centrales entre las pilastras. Una de ellas «representaba la muerte de su Magestad; que era un Atlante, que queriendo deponer el peso del mundo, lo recibe un Angel, o Genio alado; y allí cerca se vía un Hercules niño alçando los braços a lo alto con las insignias de la piel del Leon y la clava». Sobre esta historia se puso una empresa «cuio cuerpo era las dos columnas de Hercules».

En la relación hay una segunda parte «que declara los misterios a que aludió el Autor de la invención», y en ella aparece la explicación de una imagen que nos interesa: «La Aguila de Austria con su gran buelo à pasado las metas de Alcides, y el iugo del Africano Atlante, y à hallado nuevos mundos, porque para su grandeza la Europa era pequeña selva, y poco nido una parte del mundo». ²³

De estos dos ejemplos, el primero nos sirve para conocer el antecedente más directo y exacto de la figura de la monarquía representada en el techo del Casón. Como puede observarse fácilmente, la alegoría romana coincide casi exactamente con la obra madrileña, y significativamente incluye también la cartela con la inscripción *Omnibus unus*.

En cuanto al segundo ejemplo nos sirve para confirmar una vez más el uso de la alegoría del rey español como Atlante que sostiene el mundo y su relación con Hércules, pero también para comprobar el antecedente del águila en vuelo que aparece en el Casón. No obstante, este texto nos interesa especialmente porque especifica que «la invención y composiciones del funeral» fueron hechas por Nicolás Antonio, el famosísimo polígrafo español, quien creemos fue también el inventor del programa de las celebraciones de

22. *Ibidem*, p. 214.

23. *Ibidem*, p. 216. Como hemos dicho anteriormente, no nos ha sido posible encontrar la obra original, por lo que la imagen a la que alude la «explicación» no sabemos en qué parte ni en qué contexto estaba representada, pero indudablemente se correspondía con el águila en vuelo que aparece también representada en el Casón del Buen Retiro.

1662, y por ello nos vamos a detener brevemente en algunos aspectos de su biografía.

Como es bien sabido, don Nicolás Antonio fue uno de los hombres más eruditos de todos los tiempos. Hoy en día es conocido sobre todo como autor de la *Bibliotheca Hispana (Vetus y Nova)*, obra capital para la bibliografía española aún en nuestros días. Su conocimiento de bibliotecas, libros y lecturas era proverbial.

Nacido en Sevilla en 1617, pasó a la corte después de serle concedido el hábito de Santiago en 1646. En 1659 marchó a Roma recomendado al embajador Luis Guzmán Ponce de León (recordemos: el que encargó la primera de nuestras obras romanas) y allí permaneció hasta 1678, ejerciendo en estos años de agente de España en Roma, de agente del Santo Oficio en Roma y de sus intereses en Nápoles, Milán y Sicilia. De su biblioteca italiana se decía que era la segunda después de la vaticana. En 1672 publicó allí su *Bibliotheca Hispana Nova*, dedicada a Carlos II y cuyo frontispicio hizo precisamente Teresa del Po,²⁴ hija de Pedro, el pintor que intervino en las obras fúnebres de Felipe IV, y que, por cierto, en 1666 dedicó uno de sus grabados a nuestro erudito.²⁵ Vuelto a Madrid en 1678 desempeñó el cargo de procurador de la cruzada, muriendo en 1684.

Sus intereses bibliotecarios y sus amistades nos son bien conocidos por la correspondencia conservada, y de las numerosas personas citadas en ella nos interesa señalar ahora a Lorenzo Ramírez de Prado, León Pinelo, Solórzano Pereira, José Pellicer, Jerónimo Mascareñas y Fabro Bremundan, todos ellos dueños de importantes bibliotecas y autores de libros de emblemas o de descripciones de fiestas reales (en algún caso por ser ellos mismos los inventores de los programas), celebradas antes o después de las romanas que examinamos ahora.²⁶

24. François Géral, *Figures de la bibliothèque dans l'imaginaire espagnol du siècle d'or*, París, 1999, p. 608. Esta obra es interesantísima para el conocimiento de N. Antonio, y la hemos utilizado ampliamente para ver sus relaciones españolas e italianas.

25. Alfonso E. Pérez Sánchez, *Pintura italiana del s. XVII en España*, Madrid, 1965, p. 319.

26. Recordamos algunas de estas obras: Ramírez de Prado, *opus cit.*; Antonio León Pinelo, *Anales de Madrid (desde el año 447 al de 1658)*, Madrid, 1970; Juan

Mientras Nicolás Antonio estuvo en Roma fue siempre protegido de los embajadores españoles, especialmente del cardenal de Aragón, sucesor de Ponce de León en la embajada, de su hermano y sucesor igualmente en la embajada, Pedro de Aragón, y del marqués del Carpio, embajador en Roma los últimos años de residencia de Nicolás Antonio y a quien había frecuentado ya en su primera etapa madrileña.²⁷

Así pues, si hemos visto a nuestro erudito citado como autor de las obras realizadas para los funerales de Felipe IV y si sabemos que llegó a Roma recomendado al embajador Luis Ponce de León, es lógico suponer que él fue también el inventor del programa de las fiestas de 1662 y por tanto de unas imágenes que años más tarde veríamos «inmortalizadas» en el techo del Casón. Ciertamente don Nicolás murió antes de realizarse esta pintura, pero no hay duda de que sus invenciones romanas, gracias al talento y la reputación de su autor, ejercieron influencia decisiva para la evolución de unas imágenes que habrían de representar la alegoría de la monarquía hispánica, entendida en aquellos años decisivos como austríaca, dinastía con la que se identificaba lo «español». Esta exaltación nacionalista es también la que llevó a Nicolás Antonio a publicar su *Bibliotheca Hispana*, según Géal, quien opina que «la verdadera religion de Nicolás Antonio es la de la Nación».²⁸

de Solórzano Pereira, *Emblemata Regio Politica*, s. l. 1651; José Pellicer de Tovar, *Alma de la gloria de España: eternidad, magestad, felicidad y esperanza suya, en las reales bodas. Epitalamio*, Madrid, 1650; José Pellicer de Tovar, *El Lirio hymen nupcial-genealogico en las bodas de los Reyes Nuestros Señores Don Carlos Segundo con Doña Maria Luisa de Borbon*, Madrid, 1680; Jerónimo Mascareñas, *Viage de la Serenissima Reyna Doña Ana de Austria. Segunda muger de Don Phelipe Quarto [...] hasta la Real Corte de Madrid, desde la Imperial de Viena*, Madrid, 1650; Francisco Fabro Bremundan, *Viage del Rey Nuestro Señor D. Carlos II al Reyno de Aragon*, Madrid, 1680; Francisco Fabro Bremundan, *Bosquejo de la triunfante magnifica, y suntuosissima entrada que en esta su catolica Corte executo a veinte y dos de Mayo del presente año de 1690 Doña Maria-Ana Princesa Palatina del Rhin*, s.l., s.f.

27. Recuérdesse que estos tres últimos embajadores fueron posteriormente vi-
rreyes de Nápoles, lugar donde trabajó frecuentemente Lucas Jordán, el autor de las pinturas del Casón, y desde donde fue enviado a España por el marqués del Carpio, a cuyo servicio había estado ya en Roma.

28. Géal, *opus cit.*, p. 611.

Así pues, con todos estos ejemplos, imágenes y relaciones hemos podido ver la evolución de unas ideas y una plástica que acabarían conformando la alegoría de la monarquía hispánica representada en el Casón del Buen Retiro.

Se trata de una pintura que quiere inmortalizar a una dinastía con la que se identifica un pueblo que ve representados en ella sus ideales y su historia, en un momento en que se presiente la inminencia del cambio y el giro de los acontecimientos. Es pues en este sentido una pintura de historia «nacional».

El origen remoto de algunos de sus personajes, la complejidad de sus ideales y la erudición extrema de sus inventores hace que sus fuentes sean prácticamente ilimitadas y que abarquen la mitología clásica, los libros de historia, la literatura, la filosofía, los emblemas y los tratados de iconología, sin agotar con ello el campo de su inspiración.

El relato, o mejor, los entrecruzados relatos de su mensaje, y el lenguaje retórico utilizado, hacen difícil su inmediata comprensión, alejando por ello al espectador apresurado que busca sobre todo saber sin entender, pero estimula la imaginación y la capacidad deductiva de aquellos otros para quienes el arte es, además de un placer estético, una forma de conocimiento específica.